

# A custo começa contra a mordança: o corpo aflito em *À mão livre*

Paola Resende<sup>i</sup>

## RESUMO

Este artigo pretende analisar o movimento da figuração subjetiva do corpo à violência histórica na obra *À mão livre*, de Armando Freitas Filho. Sem distanciar-se da relação entre poesia e política na produção do período, o objetivo é verificar como é realizada a entrada de dados de agressão e coerção na obra, isto é, como a violência torna-se arranjo, fundamento e forma (a partir, por exemplo, do isomorfismo) nos poemas, principalmente, em “Corpo de delito” e “A flor da pele”. Para compor essa análise, é proveitoso o diálogo com outras obras do autor e outras produções do período, a fim de apreender os paradigmas literários que estavam em questão na conjuntura da publicação.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira; Armando Freitas Filho; Violência.

## ABSTRACT

This article aims to analyze the movement from the subjective figuration of the body to the historical violence in Armando Freitas Filho’s work *À mão livre*. Without straying from the relationship between poetry and politics in the production of the period, the objective is to verify how data entry of aggression and coercion in the work is performed, that is, how violence becomes arrangement, foundation and form (from, for example, isomorphism) in the poems, mainly in “Corpo de delito” and “A flor da pele”. To compose this analysis, it is useful to dialogue with other works of the author and other productions of the period, in order to apprehend the literary paradigms that were in question in the conjuncture of publication.

**Keywords:** Brazilian poetry; Armando Freitas Filho; Violence.

Debaixo de lençóis de lama e de terror

Ferreira Gullar

Esta máquina rasura a carne e apaga a pele

Pádua Fernandes

---

<sup>i</sup> Mestranda na área de Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8396-7230> | [resende.paola@gmail.com](mailto:resende.paola@gmail.com)

## À MÃO LIVRE, MAS NÃO TANTO

Nos poemas que compõem a série “Mademoiselle Furta-cor” (FREITAS FILHO, 1979, p. 23-41), primeiro segmento de *À mão livre*, de Armando Freitas Filho, a “pele que se franze/ e rasga” sugere o motivo da obra: o corpo como signo e também espaço para o erotismo e a violência. A “carne viva”, que “queima” e que “rasgamos”, com “unha e fúria”, “projétil”, “flecha”, “punhal” induz a dupla proposição e expõe o tênue limiar entre o erótico e a violação. O desassossego que marca a relação com o outro em “Mademoiselle Furta-cor” descreve também a relação do sujeito poético consigo em “Mr. Interlúdio”:

e vai  
do meu corpo  
a este outro,  
em emulsão ou emoção  
instantânea  
feito como eu mesmo, (FREITAS FILHO, 1979, p. 45-50)

Seja no encontro com o outro ou em uma indagação subjetiva, o corpo não se apazigua, encontra-se atormentado. Além desse destaque dado ao corpo, o poema também apresenta o tom agressivo e tumultuado que será mantido no restante do livro, sem amenidade ou leveza, as imagens são expostas por meio de sua faceta destrutiva.

Se por um lado a obra encena certa intimidade e abstração, empenhando-se em um espectro sensitivo do corpo (em “Mademoiselle Furta-cor” ou em “Mr. Interlúdio”), por outro ela apresenta o corpo em perspectiva mais coletiva e, se quisermos, vinculada à história (em “Corpo de delito” ou em “A flor da pele”). Embora a violência esteja presente em ambos os casos, no segundo ela se integra à semântica da coerção e da tortura, ocorrência que dificilmente deixa de remeter à conjuntura de publicação da obra. Entretanto, uma análise que tente circunscrever os poemas apenas ao contexto histórico de produção parece reducionista, não só por fornecer uma limitação analítica aos textos, mas também por banalizar a difícil distinção entre os regimes de escrita da poesia e da história. Desse modo, adota-se aqui uma perspectiva que compreende a importância dos dados empíricos, mas não de sua centralidade para a leitura desses poemas. Em diálogo com a obra de Luiz Costa Lima, parte-se da premissa da existência da ficção na poesia, e, assim, a diferença apresentada entre os conceitos de *mimese* e de *fictio* pode lançar luz

sobre a compreensão dos poemas. Enquanto a primeira concepção aproxima-se do mundo empírico, a segunda tem como paradigma o ato discursivo e os regimes imaginativos. Dessa maneira, é como se a ficção pudesse dar um passo a mais no descolamento do mundo. No caso de *À mão livre*, além do vínculo com a empiria, a revisitação de outros textos (integrados a diferentes gêneros e modalidades textuais) também mobiliza esse trabalho da ficção. Ao dialogar com outras estruturas e modificá-las, propõe um outro regime textual, isto é, aqui, o uso da intertextualidade visa elaborar a diferença.

O título do livro é uma expressão utilizada mais especificamente nas artes plásticas, referindo-se à ausência de artefatos que conduzam o traço: é apenas a mão o instrumento. O termo “livre”, no campo técnico, destaca a ausência de suportes, que confere liberdade à condução manual, mas, em uma esfera mais ampla, pode referir-se também à independência, à ausência de jugo ou de controle alheio. Essa autonomia participa, ainda, da questão da forma: em contraposição a normas mais sistematizadas, à mão livre indicaria maior liberdade. O debate tem contorno literário específico na década de 1970, em torno do paradigma crítico da querela entre objetividade e subjetividade. Um panorama realizado por Iumna Simon e Vinícius Dantas propõe a produção literária da época requisitando o uso da subjetividade contra uma aparente “frieza técnica” (SIMON, DANTAS, 1985, p. 54), concepção presente na retórica anticabralina, mas que não encontra respaldo na obra de Armando Freitas Filho, não só pela ausência de rechaço à obra de Cabral, mas também pela presença de algo bem próximo do que os críticos em questão parecem denominar como “frieza técnica”, isto é, um trabalho que privilegie o objeto e voltado para recursos formais. Esse comentário parece reverberar uma dificuldade na lida com o verso livre, interpretado como menos técnico ou formalmente menos elaborado.

De todo modo, a obra de Armando reivindica uma proximidade com a obra de Cabral, mas é um vínculo sem filiação às proposições teóricas. O tema é desenvolvido por Sérgio Alcides que, sobre *Duplo cego*, demonstra a contraposição entre o “cálculo” de Cabral e o “disparar às cegas” de Armando (ALCIDES, 2016, p. 38): um movimento que opera exatamente, e de modo concomitante, os polos objetivo e subjetivo. Viviana Bosi, comentando tal relação, assinala da parte do escritor carioca, “um desejo desmesurado, mas metuculoso” (BOSI, 2003, p. 9). Daí que Armando também dificilmente se encaixe em um dos polos sistematizados pela escritora em “Sobrevoo

entre as artes”: “alguns tendiam programaticamente ao realismo de denúncia, enquanto outros inclinavam-se para a interiorização mais intimista” (BOSI, 2018, p. 16). *À mão livre* tende mais para uma oscilação do que para única abordagem, integrando “a dificuldade áspera da escrita” ao “impulso subjetivo” (BOSI, 2003, p. 7). O artifício retórico mobilizado entre os dois paradigmas é, de certo modo, apresentado no primeiro poema do livro seguinte, *longa vida* (FREITAS FILHO, 2003, p. 299):

À mão livre  
mas não tanto

Nesse sentido, o título da obra publicada em 1979 ganha corpo se cotejado com seu oposto, isto é, com um certo controle da mão. A epígrafe do livro, retirada de Ferreira Gullar, em *A luta corporal*, permite unir um duplo desempenho da mão, como integrante do corpo e como instrumento de escrita, como sensorialidade e como palavra:

Vocabulário e corpo – deuses frágeis –  
eu colho a ausência que me queima as mãos.

No entanto, esses versos de Gullar escancaram que tais “deuses”, longe de serem onipotentes, são “frágeis”, ao demonstrar, já no início, o obstáculo da escrita e, por extensão, da mão livre.

Além disso, o apelo imagético do título pode ser lido em paralelo com a capa, que traz uma ilustração de Rubens Gerchman, “No banco de trás”, de 1978. O desenho é uma cena, com teor erótico, na qual dois corpos se encontram em um carro. A pele da mulher ganha destaque pela tonalidade acentuada para o vermelho, enquanto o restante da imagem tende para tons azulados (característica que se mantém nas variações que Gerchman realiza em torno dessa mesma cena). Assim, a escolha da cor ressalta uma acepção de pele da mulher que se vincula à carne, “carne viva”, e acentua sua exposição. Sugestão semelhante encontra-se em “Mademoiselle Furta-cor” (FREITAS FILHO, 1979, p. 33):

A cama range, o corpo ruge  
vermelho!

O verbo rugir somado à exclamação compõe a intensidade simbolizada pelo vermelho, em contraposição à suavidade do azul. A sinestesia propiciada pela amálgama entre som (“range” e “ruge”) e cor (“vermelho”) é acentuada pelos termos “cama” e “corpo” e demarca a relação central entre sensualidade e violência. Se o corpo é tema, a pele vem interligada a ele, como a “membrana mais ou menos espessa que reveste exteriormente o corpo humano”, no verbete retirado do dicionário *Novo dicionário da língua portuguesa* (FERREIRA, 1975, p. 1068) em “A flor da pele” (FREITAS FILHO, 1979, p. 103).

Na década de 1970 são publicados três livros do poeta que, se lidos em cotejo, demonstram uma gradação em relação à temática do corpo. Em *Marca registrada e De corpo presente*, o corpo é tema, porém em expressão mais delimitada. Em *À mão livre* a questão espraia-se e o corpo é imagem importante em todos os poemas da obra. Sobre o tema, em um texto crítico a respeito da obra de Armando Freitas Filho, Sebastião Uchoa Leite assinala: “de erotismo a violência, o corpo e a política, sem clara delimitação de fronteiras” (LEITE, 2003, orelha do livro). O tópico do corpo erotizado é caro para grande parte dos escritores do período, questão derivada dos movimentos de contracultura que propunham, por meio do escancaramento dessas temáticas, a quebra de tabus. Em prefácio à primeira edição de *À mão livre*, José Guilherme Merquior acrescenta uma distinção:

Caberia notar que a exasperação do *pathos* na sexualidade desses poemas trai a experiência da geração que viveu, precisamente, a revolução dos costumes (em vez de nascer depois dela) – e por isso mesmo ainda pode falar do sexo com toda essa intensidade emocional. (MERQUIOR, 1979, p. 9)

Embora não seja recente a presença desse motivo na literatura (pelo menos desde de Ovídio já existe apresentação de um lírica amorosa erótica em *Amores*), a tentativa de naturalização – em oposição à excepcionalidade – ainda o era quando da publicação de *À mão livre*. Desse modo, a abordagem do corpo como mote é uma questão posta pela produção literária da época, embora o tópico tenha sido abordado de maneiras variadas. À guisa de exemplo, o feitio dessa “intensidade emocional” na obra de Armando Freitas Filho é distinto da presença desse signo na obra de Ana Cristina Cesar (em “olho muito tempo o corpo de um poema” ou “Arpejos”) ou de Torquato Neto (em “Desejo” ou “Coisa mais linda que existe”). Assim, embora a matéria seja semelhante, há pluralidade na

abordagem, que acarreta mais uma tensão entre os livros publicados do que uma equivalência.

A abordagem desse tema não parece ser distante do tratamento de uma certa herança modernista (uma constante na obra dos autores contemporâneos a Armando), realçada em dois nomes: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade – na construção de uma autoimagem de poeta, é conhecido o episódio narrado por Armando do momento em que, ainda menino, vira o lado de um disco de vinil e escuta a leitura de poemas de Drummond, uma espécie de epifania e reconhecimento da tarefa da escrita. Tanto em Bandeira (em “Vulgívaga” ou “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”) quanto em Drummond (em “Balada do amor através das idades” ou “As contradições do corpo”), o corpo, mais vinculado ao desejo do que à violência, perpassa grande parte da obra. *O amor natural*, de Drummond – que, embora tenha sido publicado postumamente em 1992, teve vários de seus poemas reproduzidos ao longo da década de 1970 – traz uma epígrafe retirada dos *Poèmes à Lou*, de Guillaume Apollinaire: “*Faire danser nos sens sur les débris du monde*”. O verso sugere uma construção que não é alheia ao livro de Armando, qual seja: a revisitação de um regime da sensibilidade no mundo em frangalhos, por meio de uma amálgama entre interioridade e exterioridade.

Ainda na lida com essa tradição, e em conexão com dados do mundo empírico, a revisitação da nação ou da nacionalidade enquanto questão é matéria. De um lado há rejeição de uma representação patriótica ou de uma idealização do país, de outro há um movimento que busca apreender a nação mobilizando possíveis caracterizações. Ao invés da definição idílica, os poemas apresentam uma perspectiva que mostra o que a idealização patriótica tenta esconder. É como se na busca por eleger um símbolo nacional, no lugar da natureza e da harmonia, encontrasse a violência, o autoritarismo e o esquecimento. É relevante destacar que não é uma tônica identitária, no sentido de entender a “nós, brasileiros”, mas, sim, a ênfase de um aspecto recorrente na historiografia do país, “nas margens plácidas/ feitas de lama, sangue e memória” (FREITAS FILHO, 1979, p. 97). Desse modo, não há detração da ideia de nação, mas desprezo por sua definição mais corrente, mais concentrada em engendrar um país que não existe do que em compreendê-lo.

A semântica da violência como definidora é conceito recorrente na historiografia brasileira, que sempre destaca a agressão e a coerção como modo contínuo e, assim,

mobiliza certa qualificação da nação e dos brasileiros. A título de exemplo, no recente livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*, Lilia M. Schwarcz observa quanto a essa reiterada perspectiva:

Reconhecer algumas das raízes do autoritarismo no Brasil, que têm aflorado no tempo presente, mas que, não obstante, encontram-se emaranhadas nesta nossa história de pouco mais de cinco séculos (...). Criar pontes, não totalmente articuladas e muito menos evolutivas, entre o passado e o presente. (SCHWARCZ, 2019, p. 26)

Embora assinala a ausência de uma teleologia, Schwarcz incide no argumento de que a história nacional é constituída pela violência. Nas entrelinhas, cria-se uma homogeneidade no discurso, isto é, uma espécie de pacificação através do “somos assim”. Desse modo, embora o diagnóstico não seja equivocados, o modo de construção da análise arrisca-se a estipular certa naturalidade nessa violência como marca e, na pior das hipóteses, como justificativa. Desse modo, a diferença entre o fato e a interpretação no debate historiográfico merece comentário; Marcos Siscar assinala: “quero dizer que, sob esse aspecto, a história é um discurso que se associa mais rigorosamente a um regime discursivo da interpretação do que a um regime discursivo do fato (do evento constituído em sentido da história)” (SISCAR, 2010, p. 201). Por meio de construções textuais distintas, com objetivos também díspares, há um ponto em comum entre o corrente diagnóstico historiográfico e *À mão livre*: ambos mobilizam a violência como representativa da nação.

## **MURO DE MURROS DESABADO**

Em “Corpo de delito” (FREITAS FILHO, 1979, p. 98), a equiparação entre “porões” e “Novo Mundo” apresenta a manutenção de um aspecto entre dois regimes históricos distintos e longínquos cronologicamente. Não se trata, assim, de um desejo de cantar sua pátria, mas de uma tentativa de compreensão de algo que a atravessa, questão que integra um tópico mais amplo na obra do autor, nos termos de Viviana Bosi uma “ética de luta para a apreensão das coisas” (BOSI, 2003, p. 24). O questionamento retórico, ao fim de “Corpo de delito” (FREITAS FILHO, 1979, p. 97-99), encaminha, ironicamente, para a ideia de progresso:

Aonde a glória do passado  
se o presente é este furo  
de bala na pele do futuro?

A tentativa de vislumbre do que estava por vir, talvez mediada pela atmosfera do fim de um período (a abertura “lenta, gradual e segura”), traz uma prospecção desalentadora. Entre o passado e o futuro, o fugaz tempo presente é que impede uma projeção fortuita. A marcação temporal, bem como o uso do dêitico, sugerem uma estagnação do presente, algo que desequilibra a proposição reconfortante do hino nacional (e do glorioso passado). Essa alusão ao hino proporciona um diálogo com esse outro gênero textual, vinculado à exaltação, e, nesse caso, ao louvor da pátria. O movimento do poema é o de construção de ressalvas em relação ao hino, uma contraposição ao ufanismo e à descrição idílica. “Corpo de delito” realiza uma paródia do hino ao escancarar exatamente certas realidades que ele tentou escamotear. A ficção atua, nesse poema, fundamentada em uma modulação dúplice: o poema afasta-se da concepção do hino ao sugerir uma aproximação de uma visão não ufânica do país. Distancia-se, portanto, do hino ao insinuar uma aproximação da realidade. Destacando o procedimento paródico do texto, João Camilo Penna demonstra:

A violência à letra do texto original que a paródia imprime, simulando uma aderência integral à repetição da lei da pátria e da língua, mas desviando-a de seu propósito, torcendo-a, deixa entrever pela fresta irônica do patriotismo e da interação do patrimônio da língua pátria o seu reverso: o protesto contra o que ocorre nos calabouços e porões da ditadura. (PENNA, 2011, p. 206)

Desse modo, o poema é o “reverso” do hino nacional. Além disso, em oposição à impessoalidade do hino, o poema é desenvolvido sob uma individualidade, marcada pela conjugação na primeira pessoa do singular, e um diálogo orientado por um tu explícito, e constantemente requisitado pelo uso do vocativo. Na primeira parte do poema, a alusão ao hino é atrelada à descrição da circunstância do sujeito poético:

I  
Escuta o rumor nas margens plácidas  
feitas de lama, sangue e memória.  
Escuta o brado retumbante  
na garganta do túnel.  
Por entre as grades do grito  
o céu da liberdade viaja  
e o sol, sem Pátria, se espalha  
nesse instante, no cimento.



Aqui, Senhor, tememos  
o braço forte que sobre os seios  
se abate, sem remorso.  
Aqui, no peito, os sussurros do coração  
o muro de murros desabado  
os urros na boca do corpo de entulho  
e os erros da minha mão  
que apalpa a própria morte.

Nesta cela que sonho nenhum  
se escreve nas paredes  
nesta sala de azulejos lívidos  
um raio de dor sempre aceso  
e vívido, à terra desce.  
O céu é o sol desta luz  
em cada nervo  
e em cada um de nós  
um límpido incêndio resplandece.

Daqui escuto os passos dos gigantes  
pisando, impávidos, a paisagem.  
Escuto a marcha dos colossos  
por cima dos ossos  
por cima dos mapas de mar e grama  
escuto as botas dos passos  
nas poças do corredor  
cada vez mais próximos  
dos calcanhares nus do meu futuro. (FREITAS FILHO, 1979, p. 97-98)

As expressões do hino ganham especificidades que mais desacreditam e difamam do que exaltam a “Pátria amada”. No primeiro verso, a menção a um “rumor” já desestabiliza o bucolismo das “margens plácidas”: não é um canto ou cantiga com melodia aprazível, é apenas um murmúrio. Junto ao barulho dissonante, o “rumor” provoca mais incerteza do que clareza, é um som indistinto. Tal acepção não é desvinculada da “memória” do segundo verso, como se a construção aludida pelo poema fosse turva e imprecisa, sob o jugo incerto e arbitrário da memória. Além disso, a “garganta” e “as grades do grito” integram a desarmonia sonora do poema, composta pela aliteração em “g” e “r”. Esses termos ainda pertencem ao vocabulário do corpo e ao lado do “túnel” indiciam a coerção, metalinguística, da voz e, por extensão, a restrição da liberdade.

Nos últimos três versos da primeira estrofe há um quiasma com a estrutura do hino e não é mais “o sol da liberdade” e o “céu da Pátria”, mas o “céu da liberdade” e “o sol, sem Pátria”. A troca permite um diálogo com a tópica romântica que vincula o céu à liberdade (“A praça é do povo/ Como o céu é do condor”, em Castro Alves) e também desnacionaliza os elementos naturais, comumente eleitos como característicos. A questão

é potencializada pelo acréscimo do termo “cimento” no último verso, em oposição à leveza dos elementos naturais e ao ambiente das “margens plácidas”, a frieza do concreto e das “grades” da cela.

Na segunda estrofe, os “urros” integram o tumulto sonoro aberto pela primeira estrofe, acrescida agora de um teor colérico, a violência aparece nomeada. O “braço forte” que no hino nacional é “nosso” e, portanto, propicia uma ação potencial do indivíduo, no poema é delimitado como do outro e é motivo de temor, inserindo o sujeito poético no polo passivo, e não mais de “conquista”.

Enquanto nesses versos o sujeito sofre a ação, nos seguintes ele a realiza: “erros da minha mão/ que apalpa a própria morte”. A mão é, predominantemente, o membro do corpo ligado à ação, é ela quem “realiza” atividades e, no caso da literatura, é ela a parte metalinguística. Nesses versos, o destaque é para o “erro”, seja ele uma falha ou um crime, que tem por consequência a “morte” – movimento vinculado à evidência e à condenação pelos mecanismos da censura. A expressão é aguçada, se lida com caráter metalinguístico, assim como em “Fragmentos de um domador”:

Amor que a mão desenha  
e tenta  
                como este poema  
que a custo começa  
contra a mordação (FREITAS FILHO, 1979, p. 75)

A “mordação” e os “erros da mão” atestam uma hesitação que não deve deixar de ser vinculada à censura, seja ela um instrumento do Estado ou procedimento de autocensura do indivíduo. A apresentação da escrita vinculada ao corpo quase sempre parte de uma obstrução, é uma voz encalacrada, salientada ainda em “Dr. Acaso”: “nudez ou mudez?” (FREITAS FILHO, 1979, p. 61) e em “Mr. Interlúdio”:

entre mim e você  
que escreve  
com a mão esquerda,  
o que não sei,  
o que, com toda certeza, não escrevo,  
e nem jamais escreverei aqui? (FREITAS FILHO, 1979, p. 50)

Em todos esses poemas, através da escrita, é declarado o “não escrever”. Essa operação aparece ainda na terceira estrofe de “Corpo de delito”: “sonho nenhum/ se

escreve nas paredes”. É relevante que a possibilidade da escrita apareça obliterada, como se a metalinguagem fosse mobilizada para demonstrar seus empecilhos e seus fracassos e, por extensão, o que não foi escrito.

A partir dessa estrofe o espaço é especificado, o dêitico em “nesta cela” indica a localização do sujeito poético e expõe o malogro do ideal de liberdade proposto pelo hino nacional: é de dentro de uma cela, com a liberdade cerceada, que se empenha, em meio a interditos, a escrever. O “límpido”, que adjetivava “céu” no hino, classifica, aqui, o “incêndio”, e compõe a semântica do “raio de dor sempre aceso”, em contraposição aos raios solares. O local da cela vincula-se ao título do poema, um conceito jurídico-forense. Juridicamente, “corpo de delito” é o contexto material no qual podem ser identificados, mediante exame pericial, os resultados de ações criminosas e a potencial autoria desses atos, uma espécie de *mise en scène* de atos não teatrais, mas contrários à lei. Tendo em vista que a publicação da obra em questão se deu em 1979, é significativo recordar a promulgação do Ato Institucional número 5, em 1968 – revogado em 1978 –, que suspendeu, no Brasil, a possibilidade de impetração de *habeas corpus* em casos de prisões políticas. O *habeas corpus* é um recurso jurídico de proteção às liberdades individuais, enquanto o conceito de “corpo de delito” define um contexto geral de um crime, sem vinculação subjetiva prévia. Desse modo, a partir do título, o poema estabelece uma relação, se não um jogo, entre o contexto exterior – a circunstância geral – e o interior da cela, onde o sujeito enuncia: “daqui escuto”. E essa relação não enfatiza diferenças entre os dois espaços – exterior e interior –, mas antes expõe ao leitor a continuidade que os perpassa. Assim, é como se a cela fosse o espaço limitado a partir do qual o sujeito poético, carecedor de um *habeas corpus* que lhe restabeleça a liberdade, observa – ou escuta – e vivencia o amplo “corpo de delito” em que se converteu o espaço exterior, o país.

A última estrofe comporta uma reiterada iconografia dos militares, com foco nas “botas” que se vinculam a uma imagem corpulenta, ao “gigante”, e se no hino o adjetivo conferia grandeza ao Brasil, nesses versos transformam-se em algo sinistro, causando mais assombro do que admiração. Os “ossos” e os “calcanhares nus” (ao lado das “poças”) expõem a impotência do sujeito poético diante das “botas” e identificam no corpo os sinais de agressão. Até esse ponto, a violência é mais indiciada do que descrita, equação que se altera na segunda parte do poema:

II

Sentado na cadeira do dragão  
Largado no berço profundo do chão  
sobre o som do mar o céu fulgura  
com o seu sol elétrico  
que não cessa  
o curto, o choque, o surto  
em chamas do dia iluminado  
nos porões iniciais de um Novo Mundo.

As flores que aqui gorjeiam  
garridas, em suas jaulas  
se agarram na beira da vida  
que cisma e insiste  
e continua avançando  
por entre vadias várzeas e charcos  
e exclama e espanta  
como a primeira palmeira brusca  
que busca o espaço  
no bosque de fumaça do horizonte.

Aonde está você, amor eterno  
que não drapeja no vento  
sua flâmula trêmula de estrelas?  
Aonde o verde-louro, o céu de anil e mel  
o lábaro, a labareda de pano  
que o látigo rasga e marca?  
Aonde a glória do passado  
se o presente é este furo  
de bala na pele do futuro?

Mas se ergues, ainda sim  
a clava forte do seu corpo  
e não foge à luta  
nem teme a própria morte  
que avança armada até os dentes  
verás os raios fúlgidos  
do sol da liberdade no céu  
e neste chão de terra que se ama!

A primeira estrofe dessa seção, em diálogo com os “calcanhares nus” da anterior, traz nomeadamente instrumentos de tortura utilizados na ditadura militar ocorrida no Brasil, como a “cadeira do dragão” e o “choque”, além do espaço dos “porões”. É nesse sentido que é explicitada a agressão física e psicológica contra o corpo por parte do Estado, figuração recorrente na abordagem dos desmandos da Ditadura Militar. Além disso, nesse poema, é componente central do trabalho da ficção que esses instrumentos datados apareçam em diálogo com a cena, também datada, nas “margens plácidas”. De certo modo, trata-se da nomeação de alguns dos mecanismos de manutenção do ufanismo assinalado na primeira parte do poema. Ufanismo que, desvirtuado, é também empregado

na repressão, o que explicita o vínculo entre patriotismo e violência, a partir de “alusões-denúncia ao canto da nacionalidade” (MERQUIOR, 1981, p. 313). A referência a Gonçalves Dias e a seu poema idílico, também realizada no hino nacional, é feita por outro verso, enfatizando, novamente, o apelo sonoro, o “gorjear”. A menção ainda inverte a lógica do “aqui” e “lá”, colocando o Brasil como o “aqui” (e desconsiderando o “lá”) e, nesse movimento, o polo negativado é a sua pátria (em diálogo com a leitura realizada por Merquior da “Canção do exílio”, “Corpo de delito” é uma espécie de canção do “cá”).

Além disso, o “amor eterno” transforma-se em vocativo (que já havia sido denominado de “Senhor” na segunda estrofe) e o sujeito poético, em vão, o procura. Esse verso é a sugestão de um abandono por parte daquele Brasil idílico e idealizado que figura no hino. As descrições vinculadas à bandeira afastam a simbologia da cena orquestrada pelo poema. Essa mudança de paradigma não é muito diversa do que já havia sugerido Drummond, pois é uma oscilação entre a expressão “precisamos adorar o Brasil” e “nenhum Brasil existe” (ANDRADE, 2003, p. 51-52), ambas pressupondo a pátria enquanto questão (distante do enaltecimento) e não mais uma definição encerrada.

É sugestivo que na segunda seção se perca o paralelismo formal mantido pela primeira, tanto na estrofação quanto na versificação, como se o poema isomorfizasse esse acirramento da violência ao desestruturar sua forma. Na última estrofe, iniciada por uma adversativa, é apresentada uma cena de resistência: apesar de toda violência já demonstrada, “não foge à luta/ nem teme a própria morte”. A elaboração é permeada de certo tom irônico, pois ao replicar essas expressões do hino, principalmente por estarem localizadas ao final do poema, torna quase paradoxal a demonstração de esperança ou euforia com o presente ou com o futuro (demonstrada pelo uso de expressões positivas e da exclamação). A construção do poema conduz ao apogeu desse estranhamento em relação à perspectiva do hino nacional, pois estrutura-se de modo a escavar gradualmente o pano de fundo da composição do hino. Se de início a proposição de liberdade soava estranha, ao final ela se mostra não só insólita, mas por si só violenta. Por meio da progressão na apresentação dos dados, potencializa-se a desconfiança em relação à canção. Nos termos de Renan Nuremberg, o poema “o incorpora [o hino], não por adesão, mas para virá-lo do avesso, revelando o que o sustenta e o que ele permite ocultamente” (NUREMBERG, 2011, p. 35).

Por fim, a última estrofe constrói um paralelismo com a primeira do segmento, referindo-se ao mesmo indivíduo, e mais especificamente ao mesmo “corpo”, que sofre a tortura, “sentado na cadeira do dragão”, e resiste. Assim, a estrofe que revela a tortura é correspondente à estrofe que indicia a resistência. O quinto verso iniciado pela conjunção “que” em ambas as estrofes e as referências de luz culminam na aproximação de duas temporalidades longínquas, os “porões iniciais de um Novo Mundo” e o “chão de terra que se ama!”:

que não cessa	que avança armada até os dentes
o curto, o choque, o surto	verás os raios fúlgidos
em chamas do dia iluminado	do sol da liberdade no céu
nos porões iniciais de um Novo Mundo	e neste chão de terra que se ama!

Nesse sentido, o corpo lesionado em um espaço recôndito é símbolo da violência que atravessa dos “porões iniciais” até estes porões do presente, em oposição ao manifesto “dia iluminado” e aos “raios fúlgidos”, em um jogo entre interior e exterior, diferença que é composta pelo par dominação e coerção contra autonomia e liberdade.

## TIRAR A PELE

O poema seguinte a “Corpo de delito”, “A flor da pele”, teve sua primeira publicação em tabloide, em 1978. A edição era acompanhada de fotos de Roberto Maia e simulava o formato jornalístico: a disposição do texto em colunas, a intercalação entre texto e imagem e a presença de local e data (“Rio, setembro de 1978”). Quando publicado em livro, no ano posterior, os três aspectos são modificados: as fotos não são reproduzidas, não há divisão em colunas e a data é suprimida. A mudança parece ser mobilizada pela publicação em formato distinto, inserindo o texto em um arranjo mais padronizado. A alteração desloca três questões do horizonte interpretativo: o amálgama entre dois suportes distintos (jornal e livro) e dois gêneros distintos (poesia/ notícia) e a localização espaço temporal. A primeira publicação comporta referências específicas, cuja retirada permite uma leitura menos contextualizada.

Além do vínculo proposto no tabloide com o jornal, o poema ainda se relaciona com um outro gênero, o verbete de dicionário. Embora o texto publicado em *À mão livre* se aproxime do campo de referências do mundo empírico, há um salto propiciado pelo

esgarçamento do verbete (e a ausência da referência ao jornal). A violência da forma é proporcionada por um hibridismo entre gêneros: é um verbete de dicionário, mas é também um poema. Nesse sentido, o poema transfigura o verbete ao dilacerar sua forma. Na primeira publicação, esse amálgama era incorporado ao veículo jornalístico e à notícia. É relevante destacar que tanto a notícia quanto o verbete são gêneros com objetivos informativos, isto é, objetivam a divulgação e elucidação de dados. Assim, eles estariam mais próximos do que Roman Jakobson denomina, em “Linguística e poética”, como função referencial. Com objetivo distinto, os textos literários mobilizam questões estéticas, do “como dizer”, mais do que “o que dizer”. O esquema proposto por Jakobson, embora muito restrito ao esteticismo dos formalistas, nos auxilia a pensar o desequilíbrio resultante de quando o poema é mobilizado no campo das disposições de textos informativos. É como se, ao ser apresentado no poema, o próprio estatuto da informação fosse desestabilizado. Esse fato somado à censura, que intenta, principalmente, cercar os veículos informativos, diminui o valor das notícias, na tópica bastante difundida no contexto em questão “quem lê tanta notícia?”. Por último, é válido mencionar a hipótese apresentada por Mariana Quadros Pinheiro: a de o tabloide da primeira edição apresentar um conteúdo que a imprensa estava proibida de divulgar (PINHEIRO, 2009, p. 43). Tanto o formato quanto o alcance são índices centrais na verificação dos órgãos censores, que apuram preferencialmente textos que possuem maior destaque e conquistam um maior número de leitores.

A tortura é o mote de “A flor da pele” (FREITAS FILHO, 1979, p. 103-110). O verbete “Pele” é retirado do dicionário organizado por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (*Novo dicionário da língua portuguesa*, 1975, p. 1068) e passa por quatro estágios de alterações, produzindo quatro verbetes distintos do originário. Os termos utilizados pelo dicionário para descrever o termo já integram uma semântica do dismantelo e sugerem a pele como espaço de prazer e violência: “couro”, “carnes comestíveis”, “gozar”, “cortar”, “tirar a pele”, “defraudar”. Desse modo, o acréscimo de conceituações segue um campo semântico já aberto pelo próprio verbete e, dessa forma, a escolha do vocábulo “pele” é central na estrutura das alterações, pois propõe uma acentuação de motivos que já existiam no texto informativo. O recurso ficcional não apaga as definições do verbete, pois as intensifica e modula a partir de uma circunstância histórica específica, através, por exemplo, da alusão ao “pau-de-arara”. Nesse sentido, é

como se o verbete pele, objetivo e neutro, fosse transformado em matéria subjetiva e comprometida. As definições são modificadas visando alterar ou potencializar seu sentido primeiro e, nesse movimento, é como se o próprio poema fosse violado, sofrendo cortes e rupturas. A partir de um cotejo dos trechos dos verbetes nota-se a progressão da violência e da interceptação no poema:

- 2. Fam.** A camada mais externa da pele (I); epiderme.  
**2. Fam.** A camada mais externa da pele (I); epiderme que dispo.  
**2. Fam.** A camada mais externa da pele foi alcançada (I); epiderme que dispo e penduro.  
**2. Fam.** A camada mais externa da pele foi alcançada pela mão do carrasco (I); epiderme que dispo e penduro no pau-de-arara.

Med. **I.** Pele áspera, por doença. **2.** Pele arrepiada fisiologicamente, pelo medo, pelo frio, etc.

Med. **I.** Pele áspera, por doença ou carência. **2.** Pele arrepiada, pelo medo, pelo desejo, pelo choque elétrico, pelo frio cimento de uma cela, etc.

Med. **I.** Pele áspera, por doença, carência ou mau trato. **2.** Pele arrepiada, pelo medo, pelo desejo, pelo choque elétrico, pelo frio cimento de uma cela, pela tortura ou repressão, etc.

À estrutura, a cada alteração, são acrescentadas, retiradas e ampliadas as entradas, proporcionando o movimento de lacerações e rasgos. Essa violação é acentuada ao longo do poema, a partir de uma gradação nas definições, que vão ficando cada vez mais intensas e agudas, plasmando o movimento progressivo de intensificação da tortura. É significativo que não se trate apenas de um desenvolvimento semântico, mas também estrutural, já que a grafia aumenta de tamanho, intensificando no conteúdo e na forma a gradação. São explorados outros recursos propiciados pelo verbete, como o uso de negrito nas expressões figuradas, que são operados de modo a destacar certas construções:

**Cair na pele de.** *Bras. Pop.* Zombar ou escarnecer de você; gozar.

**Cair na pele de.** *Bras. Pop.* Zombar ou escarnecer de você; gozar!

**Cair na pele de. Cair na pele de, com o cassetete em punho.** *Bras. Pop.* Zombar ou escarnecer de você algemado; gozar!

**Cair na pele de. Cair na pele de, com o cassetete em punho, e espancar até a morte** *Bras. Pop.* Zombar ou escarnecer de você algemado no pau-de-arara; gozar!

Desse modo, a leitura sequencial dos verbetes mostra um incremento da degradação, a cada verbete um passo é dado na escala das atrocidades da tortura. Nesse sentido, o poema é também constituído por uma movimentação que sugere velocidade, questão já apontada na obra do poeta carioca por Maria Rita Kehl (KEHL, 1996, p. 128). Além disso, é significativo que nesse poema (assim como em “Corpo de delito”) o



trabalho ficcional mobilize, primordialmente, um outro texto. Em “A flor da pele”, cria-se um jogo a partir das expressões idiomáticas colhidas no dicionário. Todavia, elas são utilizadas apenas como referências originárias, pois, rapidamente, transfiguram-se. Assim, o sentido primeiro dos termos e das expressões é modificado: semântica e formalmente o verbete é metamorfoseado.

O espaço enclausurado, delimitado como cela em ambos os poemas analisados, aparece na primeira edição de “A flor da pele”, por meio da fotografia de Roberto Maia pelo enfoque nas grades. O local apresentado indicia uma atmosfera de cerceamento e clausura, e também de recanto escondido e, portanto, alheio e oculto aos olhos do mundo. A disposição das cenas em locais internos sugere um número restrito de espectadores que conseguem visualizar os episódios, em oposição a poemas cujo *locus* é mais amplo e público, como “Diagonal” ou “Cidade maravilhosa”.

O título, “A flor da pele”, retirada a crase, contrapõe-se à expressão, quase idêntica, “à flor da pele”, normalmente associada à sensibilidade ou a sentimentos que são facilmente perceptíveis, isto é, na superfície da pele (tanto literal quanto metaforicamente). É uma expressão que ficou famosa pouco mais de uma década depois na interpretação de Gal Costa. No caso do poema, estar “à flor da pele” simbolizaria não só as sensações da superfície, mas uma possível consequência da violência física. Entretanto, retirada a crase, o termo flor transforma-se em um complemento para “pele”, qualificando-a como algo ameno, delicado. Desse modo, o título destoa da elaboração truculenta do poema, o que efetiva uma quebra de expectativa, ao anunciar a pele de modo afável e, logo depois, demonstrar sua aniquilação. É ainda importante, nessa perspectiva, as marcas eróticas anunciadas em todo o poema. O caráter libidinoso, longe de abrandar tal interpelação, acentua a brutalidade. A respeito do tema, cabe um comentário de Luiz Costa Lima sobre a obra de Sebastião Uchoa Leite: “o erotismo sobrecarrega de ambiguidade a área a que se integra” (LIMA, 2012, p. 381). Em *À mão livre* caberia também assinalar que o tom lascivo intensifica a “ambiguidade” dos poemas.

O último verbete, disposto sozinho em uma página, é uma retração. Por um lado, é como se depois do desenvolvimento apenas “Pele. (Do lat. *pelle*.) s.f.” sintetizasse a operacionalização do poema. Por outro, pode ser o indício de uma restrição ou negação, oriunda de um regime de censura ou do fácil esquecimento das “águas passadas” criticado pelo penúltimo verbete:

**Salvar, de qualquer maneira, a pele.** *Bras.* Esquivar-se da responsabilidade em mau ato (através de salvaguardas), porque o Brasil é grande e se pode fugir para o estrangeiro; livrar-se de castigo e reprimenda porque o povo é meigo. **Sentir a pele do torturado, do empalado.** Ressentir-se profundamente de (alguma coisa) que, agora, com a possível mudança da história e do regime de encolha, só é cicatriz, lembrança envergonhada, nem isso talvez; sofrer na própria carne sua invasão blindada, marcial. **Tirar a pele (ah!).** Explorar, defraudar, violar, matar (alguém) sem nenhum remorso, pois o país não tem memória nacional; tirar a pele de, até o osso, e xingar. **Tirar sua pele de você, sua identidade.** Gozar na pele de, impunemente, com a polícia a seu favor, para sempre. Cortar a pele de, e esquecer de tudo isso bem depressa, pois agora a história é outra, as águas passadas não movem o moinho, e o Brasil é feito por nós?

O trecho, que aponta mais diretamente para o sistema criado pelo Estado e para a validade legal da tortura, apresenta também o esquecimento e a impunidade: “só é cicatriz, lembrança envergonhada” e “esquecer tudo isso bem depressa”, apontando para o caminho tomado não só pelas estruturas governamentais, mas também por um “nós”, o coletivo de brasileiros. É a negação e o esquecimento, sem nenhuma (ou com parca) reparação de justiça para todas as vítimas dos regimes autoritários. Em relação a essa questão, é relevante mencionar que a publicação da obra tem data próxima à da proposta de redemocratização - que não deixa de ser referida pelo poema como paradoxal e insatisfatória - sintetizada, talvez, na antagônica frase de Figueiredo: “quem for contra a abertura democrática eu prendo e arrebento”. A impunidade da anistia, tida como perdão, promoveu o apagamento jurídico das violações, mas parece ter promovido também o apagamento “da memória nacional”. Assim, o poema apresenta uma reticência e nos termos de Renan Nuremberg “retifica a dormência nacional diante do descalabro da tortura” (NUREMBERG, 2011, p. 38).

Os dois poemas comentados mais detidamente assemelham-se, tanto pelo diálogo com outros gêneros textuais quanto pela exposição de mecanismos da violência. Em ambos os casos, é o corpo físico dos indivíduos e o corpo do poema que, ao mesmo tempo, sofrem violações. Enquanto o hino canta a pátria e o dicionário define e aclara termos, os poemas, que simulam e se aproximam desses gêneros, seguem direção contrária. No primeiro caso, a pátria é mais desacreditada e sentenciada do que homenageada e, no segundo caso, o termo “pele” torna-se menos objetivo e mais parcial. Desse modo, através da revisitação desses outros textos, escritos sob outros parâmetros, os poemas exercem

uma degradação da estrutura originária, torcendo, deturpando e redirecionando seus sentidos, a fim de construir novas perspectivas “*sur les débris du monde*”.

## Referências

ALCIDES, Sérgio. *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 2003.

BOSI, Viviana; NUREMBERG, Renan. *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas, 2018.

\_\_\_\_\_. “Objeto urgente”. In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 5-25.

\_\_\_\_\_. “Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970)”. In: \_\_\_\_\_.; NUREMBERG, Renan (Org.). *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas e FAPESP, 2018. p. 11-62.

FERNANDES, Pádua. *Cálcio*. São Paulo: Hedra, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

\_\_\_\_\_. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LEITE, Sebastião Uchoa Leite. “Itinerário de Armando”. In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. texto da orelha da edição.

LIMA, Luiz Costa Lima. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MERQUIOR, José Guilherme. “O desenho poético de Armando”. In: FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

NUREMBERG, Renan. *Armando Freitas Filho*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

PENNA, João Camilo. A violência da poesia. *Alea: Estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 205-226, jul-dez.2011. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000200002&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000200002&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 10 de dezembro de 2020.

PINHEIRO, Mariana Quadros. *Na fenda dos dias: leituras a partir de algumas datas na obra de Armando Freitas Filho*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura). Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. *Poesia ruim, sociedade pior*. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.º 12, pp. 48-61, jun. 85.

Recebido em: 30/05/2021

Aceito em: 26/09/2021